

Timothy Corrigan – Patricia White – Meta Mazaj (eds.): Critical Visions in Film Theory. Classic and contemporary readings. Bedford – St. Martin's 2011

Richard Neupert: A History of the French New Wave Cinema. University of Wisconsin Press, 2002

David Gerstner: The practices of Authorship. In: David A. Gerstener - Janet Staiger (eds.): Authorship and film: trafficking with Hollywood. Routledge, 2003

Janet Staiger: Authorship Approaches. In: David A. Gerstener - Janet Staiger (eds.): Authorship and film: trafficking with Hollywood. Routledge, 2003

David Bordwell: Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Harvard University Press 1989

autorství jako strategie producentů – dodat filmu vyšší status

film d'art:

filmy snažící se o „povznesení“ filmu skrze spojení s literaturou a divadlem – často adaptace historických dramát.

Začátek: **1907-08**; únor 1908 – založení společnosti Film d'Art (založil Paul Laffitte), odtud odvozeno označení tohoto typu filmů.

Snaha získat slavné autory jako scenáristy filmů; + slavné herce – Charles Le Bargy, Sarah Bernhardt.

Listopad 1908 – premiéra Zavraždění vévody Guise – sc.: spisovatel Lavedan, režie a hl. role: Charles Le Bargy

úspěch, který ovlivnil filmový průmysl – v USA Vitagraph a Biograph se snažily o podobnou praxi, divadelní herci častěji souhlasili s filmováním.

březen 1908 – založena společnost Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (filmová společnost autorů a mužů písmá) – SCAGL (Eugène Guggenheim a Pierre Decourcelle – D. byl autorem populárních románů) – společnost adaptovala např. romány Victora Huga – Chrám Matky Boží v Paříži (1911) nebo Bídníci (1912)

Další společnosti následovaly: **Gaumont** založil Grand Films Artistiques Eclipse: Série d'art; **Pathé-Freres**: Film d'arte Italiana a Film d'art russe.

Důvody vzniku tohoto modelu – zájem divadelníků využít rostoucího úspěchu filmu a zájem filmu získat střední vrstvy

Autorenfilme – v letech 1913-14 v Německu;

filmy založené na známé literární předloze nebo filmy, na kterých se podíleli autoři divadelních her, a divadelní herci.

První německý Autorenfilm: **leden 1913 - Der Andere** (Ten druhý) – režie Max Mack, sc. Paul Lindau – autor berlínského divadla, hrál Albert Bassermann – významný divadelní herec.

Pražský student – 1913, Das Schwarze Los – 1913, Die Augen des Ole Brandis – 1914

PAGU - tj. Projektions-AG Union – vznikla 1913, první německá vertikálně integrovaná společnost

si zajistila **spolupráci divadelního režiséra Maxe Reinhardta** – dva filmy: Die Insel der Seligen (ostrov šťastlivců) a Eine venezianische Nacht (oba 1913)

Déle např. Nordisk úspěšný na německém trhu s adaptací Arthura Schnitzlera: Liebelei (1914)

Autorenfilm:

vzniká jako opozice k senzačním dramatům, odpovídá požadavkům *Kinoreformbewegung*, žádá „vyšší umělecké standardy“. Vysoký rozpočet, velká reklamní kampaň, exkluzivní premiéry. Napomáhá taky legitimizovat nová, luxusnější kina. Vyvolal vznik profesionální filmové kritiky v Německu.

Kinoreformbewegung: důležitá role hnutí při vymezení kinematografie ve vztahu k dominantní kultuře a ke vzdělávacímu systému.

Většinou ze vzdělaných středních vrstev – učitelé, faráři, státní úředníci.

Snaha o „pozvednutí mas“ a jejich sjednocení kolem cílů národa jako Kulturnation – kulturního národa.

FRANCIE:

prosazování auteurské kritiky:

auteurská kritika: věnuje se interpretaci jako explikaci – odhalení implicitních významů.

už v roce 1943 Bazin napsal text žádající auteurský film.

André Bazin (1918-1958)

1951 - s Jacquesem Doniol-Valcrozem založili **Cahiers du Cinéma**.

časopis navazuje na **Revue du Cinéma** – ta vycházela v letech **1928-31** a **1946-49**. Konec z finančních důvodů. Do Revue už psali i Doniol-Valcroze a Bazin, taky Henri Langlois, Maurice Schérer (Eric Rohmer) ad.

Obhajoba italského neorealismu: Rossellini, de Sica – díky Revue známí ve Francii.

Proti návaznosti Cahiers du Cinéma na Revue ale vystupují mladí „obrazoborečtí“ kritici – kteří psali už do malého časopisu **Gazette du cinéma** – časopis vedl Maurice Schérer /tedy Éric Rohmer/, psali tam např. Godard, Jacques Rivette, Jean Douchet.

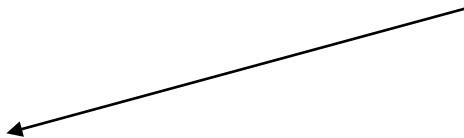
Revue du Cinéma 1946-49; 1928-31

/Doniol-Valcroze, Bazin, Schérer)



Gazette du cinéma – 1950

/Maurice Schérer, Godard, Rivette, Douchet/



Cahiers du Cinéma

Tito mladí kritici v Cahiers – zájem o americké filmy, evropské filmy cenzurované za války (Atalanta, Pravidla hry)...
diskuze o filmech,

filmotéka – Henri Langlois – založeno v prosinci 1944, ve Filmotéce se setkávala mladá generace kritiků.

Další kurzy v organizaci **Práce a kultura (Travail et Culture)** – dělnická organizace, Bazin zde vedl filmové oddělení, organizoval filmový klub.

promítání v Bazinově pracovně – schází se tam Resnais, Chris Marker, Alexandre Astruc, Truffaut,...

Bazin – sotva třicetiletý – kolem sebe soustřeďuje mladé kritiky; začíná publikovat texty v brožurkách a pak v deníku Le Parisien. Zakládal filmové kluby na školách, pařížských

továrnách,.. pořádá turné po Francii a Evropě. **Film chápe jako základ nové výchovy po válečných útrapách.**

V tutéž dobu taky **snaha komunistické strany prosazovat vliv přes cinefilii a filmové kluby, síť klubů je zakládána Francouzskou federací filmových klubů** a v jejím čele jsou Jean Painlevé a **Georges Sadoul**

rozpory, federace klubů vede polemiku s Filmotékou, **Bazin je pro komunisty příliš katolický učitel, takže 1950 odchází z Práce a kultury.**

vyhrocenost sporů kolem amerických filmů – i kvůli dohodě Blum-Byrnes, série obchodních dohod, francouzský dluh, americké zboží na fr. trh; pro francouzské filmy zajištěno jen 30% času, 16 týdnů v roce francouzské filmy, jinak volně – tj. většinou americké.

Tento **konflikt kolem amerického filmu** se vyhrotí v časopise **L'Ecran francais** – vznikl v r. 1943 v ilegalitě, od 1945 jako samostatný týdeník, v redakční radě Camus, Sartre, Langlois, Malraux, Carné, Becker, Moussinac, Sadoul. Píší do něj mj. Bazin, Auriol, Astruc, komunisté Sadoul a Daquin...

(vycházel 1943-53, časopis francouzského hnutí odporu, levicový)

Bazin hájí hollywoodský film, proti němu:

obránci francouzského filmu,

a propagátoři sovětského socialistického realismu – Sadoul, Daquin.

Útok proti obráncům hollywoodského filmu z obou těchto stran – a to v časopise L'Ecran francais. Daquin proti Bazinovi a jeho „elitnímu“ filmovému klubu Objektiv 49 (předsedou klubu byl Jean Cocteau).

spor taky např. kolem filmu **Občan Kane** – film kritizoval Sartre v L'Ecran francais, 1945; kvůli literární struktuře, nefilmovosti, odklon od lineárnosti klasiků amerického filmu.

Sadoul zase Kanea označuje za pouhé slohové cvičení ve filmu.

x proti tomu Bazin – poprvé se stává opravdu známý jako filmový kritik – obhajuje Kanea, dokonce v Sartrově časopise Les Temps modernes. Přitom Sartra Bazin i další kritici velmi uznávali.

Na festivalu v Biarritz 1949 – festival prokletého filmu – se ozvala už třetí generace kritiků, mladíci kolem 20 let, Truffaut, Godard, Rivette ad. – generace „mladých barbarů“ z Cahiers.

Jsou to **kritici z onoho malého časopisu Gazette du cinéma**.

Festival organizovali Jean Cocteau, André Bazin, Roger Leenhardt – filmy přehlížených autorů, John Ford, Jean Vigo, Josef von Sternberg, Orson Welles...)

Intelektuální pole filmové kritiky bylo na konci 40. let rozděleno do tří skupin:

1. „progresivní“ kritiku kolem Sadoula – zaměření na dějiny filmu, obrana francouzského a sovětského filmu
2. Revue du cinéma (Jean-Georges Auriol) - snaha postihnout formální stránku estetiky realismu skrze neorealismus a některé americké režiséry
3. „neohollywoodovci“ – orientace na „komerční“ hollywoodské režiséry – Hitchcock, Hawks)

Bazin se snaží být spojnicí mezi těmito skupinami.

z tohoto prostředí:

Idea auteura - nové vlny –

jako první - **Alexandre Astruc**:

nar. 1923, literární a filmový kritik, režíroval několik filmů

Astruc: filmový kritik, který se začal věnovat natáčení filmů – jako první v poválečné francouzské generaci (ve 20. letech to bylo časté – Louis Delluc, Germaine Dellucová, Jean Epstein, ale takové překrývání skončilo s nástupem zvuku)

zakládající člen filmového klubu **Objektiv 49**

psal do *L'Écran français* (vycházel 1943-53, časopis francouzského hnutí odporu, levicový), kde vyšel i text o auteurismu; na začátku 50. let se s časopisem rozešel a psal do **Gazette du cinéma** (Eric Rohmer) a do **Cahiers du cinéma**.

Jeho esej je výsledkem frustrace z bariér, které bránily vstupu do filmového průmyslu. Natočil dva 16mm filmy a pak získal ale peníze na středometrážní snímek **Karmínová opona** – získal prestižní cenu Louise Delluca v roce 1952.

Pak **Les mauvaises rencontres** – cena za nejlepší režii v Benátkách 1955.

V barvě natočená adaptace Maupassanta **Láska bez předsudků (1958)** ale neúspěšná, kritizovaná (Godard ji obhajoval), místo něj se uplatňují **Louis Malle – Milenci**, **Claude Chabrol – Bratranci**, nízkorozpočtové čb filmy, ne výpravnější barevný film Astruca.

Astruc: text **Zrození nové avantgardy: La Caméra-stylo – 1948** (Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo). Publikováno v: L'Écran français v březnu 1948

vize kamery jako pera, tedy jako individuálního nástroje pro umělecké vyjádření, ovlivněna uvedením lehkých 16mm kamer, např. německý Arriflex nebo francouzský Éclair Cameflex.

některé filmy, které kritika ignorovala a Astruc je oceňuje – filmy Wellesa, Bressona, Renoira – jsou vizionářské, **ohlašují novou éru – proto mluví o avantgardě.**

Astrucova vize: kinematografie byla dosud šou – ale s příchodem 16mm kamer a s televizí – lidé budou mít doma promítačky, pouštět si filmy na jakékoli téma – už nebude jedna kinematografie, ale mnoho kinematografií, jako je dnes mnoho literatur.

kamera analogická s perem - možnost vyjádřit se pomocí obrazů a zvuků podobně jako slovy - *caméra-stylo*; samotné natáčení je nyní důležitější než přípravná fáze (scénář).

caméra-stylo – projev snahy osvobodit se od literárního základu filmu; metafora pro film jako prostředek exprese; nástroj pro vyjádření myšlenek

film jako nový prostředek exprese, podobně jako román nebo malířství.

„film byl dosud veletržní atrakcí, nebo způsobem uchovávání obrazů, ale postupně se stává jazykem – tedy prostředkem k vyjádření myšlenek umělce, jakkoli jsou abstraktní... stejně jako to umí esej nebo román. Proto hovořím o tomto věku filmu jako o „caméra-styló“.“

Cahiers: la politique des auteurs - tedy ne teorie, ale politika - ukazuje polemický záměr; má být projevem postoj k filmu a směr akce.

Ale jinak byly Cahiers víceméně nepolitické, což mohlo napomoci jejich popularitě v 50. letech, kdy to odpovídalo převládajícímu trendu v západní kultuře.

Hlavní soupeř Cahiers – časopis **Positif** – vydáván v Lyonu od r. 1952, měl vlastní preference, marxistické a surrealistické tendence (oproti preferencím Cahiers, tedy Howard Hawks, George Cukor, Nicholas Ray, Otto Preminger jiné volby – John Huston, Federico Fellini, Jerry Lewis; **antiklerikalismus, surrealismus, marxismus**).

Truffaut - kritizuje: Aurenche a Bosta, Allégreta, Autant-Laru, Dellanoye... auteur vnáší něco osobního do tématu, nevytváří jen vkusné, ale neživotné zpracování původního materiálu.

vychází to z romantické teorie umění - představa "božské jiskry", která dělí umělce - génia od obyčejných smrtelníků. Pojem "jednoty" produkované osobností *auteur*, organická jednota celého díla. Umělec je zdrojem významu textu.

rysy auteuristického postoje:

požadavek vyjádření jednotné osobní vize

hodnocení životního díla je postaveno na koherenci vyjádření této vize

soulad s útokem Truffauta na „jistou tendenci ve francouzském filmu“ a na „tradici kvality“ – filmař má film tvořit od scénáře po mizanscénu

1954 Truffaut v Cahiers: Jistá tendence francouzského filmu (pojem *tatíčkov*o kino). (scenáristé Jean Aurenche a Pierre Bost; Max Ophüls, René Clément, Claude Autant-Lara)

Asociace se spisovatelem, důraz na individuální expresi; specifická film – především v užití mizanscény; skutečným autorem je režisér, ne scénárista.

Odmítnutí kritické tradice "obsahu"; pozornost ne na to co, ale jak je řečeno; ne téma, ale styl je důležitý; osobnost *auteur*a zanechává příznačné "stopy".

"panteon": Hawks, Ford, Hitchcock, Rossellini, Renoir, Bresson,...

touha po sebevyjádření x omezení ze strany průmyslu –

to produkuje napětí v komerčních filmech, nepřítomné v art filmech - zhodnocení hollywoodského filmu.

téma mohlo být vnuceno režisérovi - explicitní téma tak není tím, o čem film je - kritika jako odhalování, zakotveno v hermeneutice romantické kritiky,

pozornost věnovaná mizanscéně; styl může být pod kontrolou režiséra - zde se může projevit osobitost.

1957 - Bazin - text La politique des auteurs.

kritika excesu *auteur*ismu (mj. ze strany Bazina): je odmítáno např. to, že i nejhorší dílo *auteur*a je hodnotnější než nejlepší práce toho, kdo je *metteur-en-scène* (režisér – řemeslný);

kritika předpokladu, že každý odklon od konvencí znamená zlepšení;

kritika popírání vlivu materiálních podmínek;

auteuristé podceňují okolnosti spolupráce, žánry, filmařské školy.

Bazin už od roku 1943 volal po autorské kinematografii a vyzvedával už tehdy Wellese, Sturgesa, Wildera, Hitchcocka, Forda, Capru ad. Moderní filmová technika umožňuje režisérovi „psaní“ ve filmu – écriture, po něm to převzal Astruc.

Auteurismus vyžaduje operaci dešifrování, interpretaci,

prototypem explikační kritiky – Bazinova kniha o Orsonu Wellesovi z roku 1950. Předpokládá zde, že Welles je auteur a že jeho filmy odrážejí jeho osobnost. Např. *Občan Kane* a *Skvělí Ambersonové* odrážejí jeho nepříliš šťastné dětství.

Cahiers du Cinéma tedy na počátku 50. let nepředstavilo „auteurství“, to už bylo na scéně díky Bazinovi, ale „politiku auteurů“, politiku preferování určitých režisérů. Bazinovi se řada útočných nebo vyhocených textů zdála přehnaná: Truffaut proti filmu kvality, Rohmerovo vzývání Hitchcocka, Rivettova oslava Hawkse, Premingera, Langa.

v USA – Andrew Sarris (1928 – červen 2012):

během 50. a 60. let kritik **Village Voice** a **Film Culture** (časopis Jonase Mekase).

na začátku 60. let se newyorští kritici začali nadšeně věnovat auteurské kritice v časopisech jako **New York Film Bulletin** a **Film Culture**.

Sarris strávil nějaký čas v Paříži v roce 1961 a vrátil se jako přesvědčený obdivovatel Cahiers du cinéma.

Když se film stal v Sarrisově pojetí nástrojem režisérova pohledu na svět, bylo pak možné studovat biografickou osobnost, stojící za filmem – tedy režiséra;

Sarris publikoval v roce 1967 knihu rozhovorů s režiséry – Kurosawa, Buñuel, Fellini, Welles, Bresson, Ford, Hawks, Losey, Pasolini, Bergman...

- esej vydaná ve Film Culture:

Notes on the auteur theory in 1962 - tři kritéria pro rozpoznání autora – tři koncentrické kruhy:

1. **technická kompetence** – jako kritérium hodnoty
2. **rozlišitelná osobnost** – osobní styl – jako kritérium hodnoty
3. **vnitřní význam vyvstávající z napětí mezi osobností a materiálem** – nejvyšší rovina filmu jako umění

oproti francouzskému auteurismu – bod 3 – víc prostoru pro konflikt, ne jen záměr na straně režiséra

vychází z politique des auteurs, ale i rozdíly: **film by měl být sledován v historickém kontextu, ne v izolaci.** Mistrovské dílo - jen na pozadí (tedy výjimečné vzhledem k dílům předchozím). Neopomíjet ekonomické a průmyslové podmínky.

Sarris, 1968: kniha „The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968“ – Vytváří subjektivní žebříček oblíbených režisérů – mj. Orson Welles, John Ford.

U Sarrise – podobně jako u Truffauta – tradice romantismu; osobnost režiséra je vysoce hodnocena právě proto, že musí překonávat překážky. V tradici romantismu - umělec proti společnosti, dosahuje osobního výrazu navzdory nepřátelskému prostředí.

Před Sarrisem v americké kritice jediný filmový kritik, věnující specifickou pozornost režisérovi – **Manny Farber**; a ve 30. letech Dwight Macdonald a John Grierson (původem skotský dokumentarista, od 20. let filmový kritik v USA).

proti Sarrisovi Pauline Kaelová: Circles and squares - 1963 - kritika: např. rozpoznatelná osobnost - nemá to smysl jako kritérium, upřednostňuje to opakování; rozpoznatelnost smradu skunka jej neupřednostňuje před vůní růže. Ale sdílí představu hodnotící kritiky. Kritika ovšem není podle ní věda, ale umění; Sarrisův systém je k ničemu (s: asi dost špatný, naivní útok, tak je popisovaný zpětně ve vzpomínkách na Sarrise)

vrcholné období „politiky autora“ – **1951-61**;

kromě Cahiers např. britský časopis Movie – editoři: Victor Perkins, Mark Shivas, Ian Cameron, psal tam i Robin Wood

V Británii – nejčtenější filmový časopis na světě Sight and Sound, vydávaný BFI. Na začátku 60. let už ale pro novou generaci nebyl tak atraktivní; objevily se nové časopisy: Definition (1960), Motion (1961),

a především **Movie** – původně studentský časopis Oxford Opinion, kam psali Perkins, Shivas, Cameron ještě jako studenti – převzali od Cahiers vkus, pokud jde o režiséry, ale byli mnohem analytičtější.

Victor F. Perkins: Film as film. Understanding and judging movies. 1972.

Janet Staigerová: auteurship studies – autorství jako výzkumná otázka po kauzalitě;

Janet Staiger: Authorship Approaches. In: David A. Gerstener - Janet Staiger (eds.): Authorship and film: trafficking with Hollywood. Routledge, 2003

autor jako původ: (new criticism; biografická legenda):

autor je svobodný „agent“, činitel, poselství je jeho přímým vyjádřením;

americká tradice **New Criticism**, vše potřebné pro interpretaci je v textu samotném, není potřeba žádná kontextuální informace;

Bordwell: The films of Carl-Theodor Dreyer (1981), Ozu and the poetics of Cinema (1988) a The Cinema of Eisenstein (1993) –

kniha o Dreyerovi – **biografická legenda** – přístup navržený ruským formalistou Borisem Tomaševským – nejde o hledání záměru autora, ale o to, jak veřejná pověst jedince ovlivňuje interpretaci díla. Týká se tedy čtení, nikoli produkce díla. Bordwell ale současně pracuje s modelem filmaře jako racionálního a intencionálního činitele – jde tedy taky o příklad přístupu k autorství jako původu díla.

obdobný přístup: **autorství jako osobnost (personality): (auteurismus, Francie)**

rozdíl je v tom, že se zde předpokládá, že **kauzální činitel je zatížen osobními prvky**.

Přístup rozvinutý během 2. sv.v., hlavně ve Francii, Bazin, Astruc.

předpoklad: režisér je zdroj jednotné perspektivy světa a skrze opakování mohou kritici získat perspektivu režiséra.

Pozornost je věnována rysům stylu, mizanscéně... – přístup francouzského auteurismu – předpoklad, že by měla být filmařem vyjádřena jednotná osobní vize.

autorství jako sociologie produkce:

takováto kontextualizace byla běžná do první poloviny 70. let,

např. Edward Buscombe o Raoulu Walshovi – omezení, která mu kladla jeho práce pro Warner Bros.

Tento přístup nadále vnímá tvůrce jako koherentního činitele.

autorství jako signatura: (strukturalismus a poststrukturalismus)

strukturalismus a poststrukturalismus:

biografická osoba je přehodnocena – je strukturovaná diskurzem, uvnitř diskurzů; tyto diskurzy nejsou koherentní ani poznatelné; autorství jako signatura tak vrací prvky autorství jen skrze umělecká díla, která jsou determinovaná místem, ve kterém biografický autor působil. Opakování je nevědomé a určené místem jedince v historických strukturách.

příklad: Peter Wollen: Signs and Meaning in the Cinema: odkazuje se na strukturalismus, vytváří analogii mezi režisérem a kulturou: režisér funguje jako kultura, když opakovaně vytváří stejný narativ s určitými variacemi. **Režisér není vědomý činitel. Když kritik vytváří určitou strukturu režiséra, je nutné ji odlišit od biografického jedince: Fuller, Hawks nebo Hitchcock nejsou totéž, jako „Fuller“, „Hawks“ nebo „Hitchcock“, tedy struktury po nich pojmenované.**

(pořád je tu ovšem předpoklad určité jednoty subjektu)

autorství jako strategie čtení: (Barthes, poststrukturalismus)

čtenář vytváří reprezentaci autora a využívá ji jako strategii čtení. Autorství je zde fantazijní konstrukcí čtenáře, která mu může pomoci interpretovat text. Barthes: Smrt autora (esej z roku 1967): „označující“ se stávají vlastnictvím čtenáře, který je interpretuje ze své subjektivní pozice.

(tato pozice se ovšem vyhýbá otázce kauzality produkce)

autorství jako sídlo diskurzů: (poststrukturalismus)

pokračování poststrukturalistického přístupu; činitel je odsunut ještě dál, než u „autora jako signatury“ – opakování není výsledek nevědomého psaní přítomné entity s určitým historickým tělem, ale výsledkem nevědomého psaní diskurzů.

autor je deska, na kterou – a skrze kterou – kultura píše své historické diskurzy. Poststrukturalistický objekt je zbavený intence, koherence, kontinuity.

Roland Barthes: „text je tkáň citací, vytvořená z mnoha center kultury... spisovatel jen napodobuje gesto, které je vždy už předem dané, nikdy není originální. Může jen mísit různá psaní, stavět je proti sobě, ... to, co chce vyjádřit, je už předem existující slovník, jehož slova jsou vysvětlitelná jen pomocí dalších slov, a tak dále donekonečna...“

